

MEMORÁVEIS ACTORES¹

Guilherme Filipe

(Actor/ Investigador)

Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da ULisboa)

Um candidato a actor

Entrei para o Teatro Nacional à uma da tarde de uma quarta-feira. Perdão, às três. Na suposta hora de almoço, apenas consegui digerir o que me acontecera; sensação de pânico eufórico, ou seja, de aperto no estômago e nervoso miudinho. Faltavam quatro meses para terminar o curso de actor-encenador. À quarta, havia aulas de manhã apenas. Saía do Conservatório, aos Caetanos; no átrio, cruza-me com Jorge Listopad, professor, director da Escola Superior de Teatro e Cinema. Saudações trocadas, interroga-me à queima-roupa, naquele sotaque, que adora cultivar: «O menino – era o vocativo de Listopad, distinguia género apenas, numa terra do nunca teatral – o menino quer fazer teatro?» Fora meu professor, trabalháramos na produção escolar das *Sopinhas de Mel*, da Teresa Rita, com a Isabel Medina e o Zé Nogueira Ramos, era um pedagogo que estimulava a criatividade dos alunos; sabia como provocar em nós o desacerto interior necessário à descoberta do caminho para a compreensão da personagem, à formulação do papel, e, em aparente liberdade, dirigia com mão de veludo a sensibilidade dos alunos pelos meandros da criação artística. «O menino quer fazer teatro?» (Fig.1)

O menino tinha 31 anos. Por que razão me inscrevera no curso? Ser actor não foi um sonho de infância; ser famoso muito menos. A televisão nasceu depois de mim. Longe de ser um electrodoméstico, era a caixinha que vinha rivalizar com a rádio. Como o cinema fizera com o teatro, mas com um poder maior, capaz de nos catapultar para outros mundos, com a força e rapidez das naves intergalácticas. O tempo era outro, sem computadores, nem redes sociais, os meus foguetes eram relatos de Júlio Verne e ilustrações do Tintim. Aos 31, eu era professor de inglês no

¹ Publicado em Maria João Brilhante (org.), *Teatro D. Maria II - Sete olharessobre o teatro da Nação*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2014.

liceu, estava destacado no Ministério da Educação, e fazia investigação pedagógica sobre a aplicação das técnicas da expressão dramática ao ensino das línguas vivas. A escola de teatro funcionava como plataforma de aquisição de conhecimentos técnicos para aplicar na educação. Era feliz e apaixonado pela vida. Gostava de teatro, claro, a família incumbira-se de me formar o gosto - também aprendi música -, e fiz teatro na escola – prática tão mais evidente em liceu cujo patrono é Gil Vicente -, e em grupos amadores, em tempos universitários. «O menino quer fazer teatro?» Naquele tempo interrogativo, o dedo de Garrett talvez me tenha mostrado o *mane, tecel, fares*, porque eu disse: «sim».

Listopad pintou o enredo em pinceladas largas – um *huis-clos* sartreanamente português entre um homem e três mulheres: a esposa, a amante e a irmã incestuosa. Ensaio às três horas desse dia. Sensação de vertigem - informação circulando confusa, imagens imprecisas, e apenas uma ideia reverberando no ouvido: calma, vais levar a carta a Garcia. No teatro começa-se por baixo! *magister dixit*. Germana Tânger, Glória de Matos (**Fig.2**), Rui Mendes (**Fig.3**), Natália de Matos, Eurico Lisboa, todos eles o repetiam, formando em nós a consciência artística, um misto de teoria, e de histórias de actores, quotidianos de graças e de tristezas que vão a par na vida de quem exerce esta estranha profissão, este *métier* dizia-se, esta Arte de comover, partilhando histórias de gente, contadas por outra gente, que se repetem há séculos e por séculos, enquanto houver gente capaz de se emocionar. Antigamente, diziam, aprendia-se levando a carta a Garcia, o mesmo que dizer, que se entrava em cena sem alardes, cumpria-se a marcação, dizia-se a fala, e saía-se com a discrição da entrada. Só nos bastidores se respirava fundo. Em passando despercebidos, era bom sinal, ouvia-se um paternalmente discreto «foste bem», e não se falava mais nisso, até à próxima récita. Porém, se a sorte não abundasse, ou alguém se lembrasse de pregar uma partida – baptismo de principiante, diziam -, era melhor não cruzar com o director de cena. De olhos no chão, ouvir a reprimenda, e sentir o sorriso trocista dos comparsas, já calejados no assunto: as mesmas partidas em novas vítimas. Hoje tudo isto não passa de memória anedótica. Valha-nos isso.

Nunca se chega a um ensaio em atraso, avisaram-me, senão vai-se para a tabela. Para o bem e para o mal, a tabela era o «escarrapachar» do quotidiano do teatro, era o *placard* das notícias, dos horários, dos elogios e das reprimendas, sobretudo destas, e, garanto, não era bom ser afixado na tabela. Portanto, cheguei ao Teatro com meia hora de antecedência. Franqueei a porta principal, a da bilheteira, e mandaram-me esperar no átrio. Conhecia-o enquanto frequentador, mas assim, despido de gente, percebia-o solene, sentia-lhe o peso do mármore institucional; Garrett, Emília das Neves, Taborda, J. C. dos Santos, os bustos (**Fig.4**) revestiam-se da importância do convidado de pedra donjuanesco. Uma senhora levou-me ao primeiro andar. No Salão Nobre, mostrou-me uma porta envidraçada; que a passasse e, à direita, ficava a sala de ensaios. Três mulheres esperavam já, sentadas, lado a lado, a uma mesa de trabalho. As parcas também eram três, disse para comigo, será ditame da sorte? Olharam-me com diferentes interrogações silenciosas. Lembra Beckett, pensei. Sorri uma boa tarde, para as três atrizes da companhia: Maria Amélia Matta, Guida Maria, Luz Franco. Conhecia-as, desvantagem minha, era eu o desconhecido. Uma reviravolta camusiana, admitamos. No interior do meu existencialismo intelectual, a frase insistia - é só para levar a carta! O tempo pareceu uma eternidade. Diderot, Diderot, porque inventaste o silêncio?! Listopad chegou, por fim, providencialmente. Fizeram-se as apresentações na forma e conteúdo, descongelou-se o ambiente, e recebi, das mãos do encenador, um exemplar da peça. Na capa leio impresso, Teatro Nacional de D. Maria II, e manuscrito, *Pöe ou o Corvo*, Fiama Pais Brandão (**Fig.5**). Lembrei-me do outro:

Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,

Sentado ao fundo da mesa, procuro-me na distribuição. Apenas um Carlos, nenhuma outra personagem masculina, apenas um homem e três mulheres... e o corvo do Pöe.

While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.

O protagonista? O protagonista, em substituição de um actor do elenco do próprio Teatro? Lá se ia a carta a Garcia!

'Tis some visitor,' I muttered, `tapping at my chamber door -
Only this, and nothing more.'

Creio que Unamuno terá dito que o acaso não existe; apenas um momento bem organizado pela Natureza, de que o Homem se dá conta. E deve tirar partido, creio eu, que a sorte não bate duas vezes, não é o que se diz? E quem sou eu para contradizer um filósofo!

'Tis some visitor entreating entrance at my chamber door -
Some late visitor entreating entrance at my chamber door; -
This it is, and nothing more.'

1984. Confronto-me com um desafio, irrecusável; ninguém em seu bom senso lhe voltaria as costas, e eu muito menos. Passados dias, firmou-se o contrato de actor-estagiário – começa-se por baixo!

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me - filled me with fantastic terrors never felt before;

Os ensaios foram intensos e vertiginosos, e uma noite ouviram-se, finalmente, bater as asas negras do corvo, na Sala Experimental. Fiama, de escrita difícil, existencialista, exigia trabalho intenso dos actores, um fôlego de maturidade pessoal e interpretativa, que eu não tinha.

So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
`Tis some visitor entreating entrance at my chamber door...

A dificuldade tornou consciente a impossibilidade de falhar, ali não havia lugar para estagiários. Da equipa veio a camaradagem, o incentivo, o olhar cúmplice que previne o erro; e a tradição bafejou-me, em vez de um padrinho, tive três madrinhas de cena.

Some late visitor entreating entrance at my chamber door; -
This it is, and nothing more...

Fiamma deu lugar a Vicente Sanches. Continuei em *A Birra do Morto*, novas cumplidades. O percurso do Conservatório terminou e a temporada também. Chamado ao gabinete da direcção, recebo proposta de novo contrato, como actor agora, o diploma confirmava-o. Desci à Sala Garrett, subi ao palco grande, nos *Fígados de Tigre*, a paródia aos melodramas do Gomes de Amorim (**Fig.6**) e no *Morgado de Fafe*, do Camilo Castelo Branco. A arte da comédia servida nas tábuas, por conselhos sábios: Irene Isidro, Barroso Lopes, Fernanda Alves, Fernanda Borsatti, Varela Silva, Curado Ribeiro, Rui de Carvalho... Os tempos, as pausas, os silêncios, o olhar, a concentração, o virtuosismo da interpretação, eles gostavam de contar as suas histórias, transmitir o testemunho de uma Arte, cuja técnica comporta também o seu grau de espontaneidade, uma disponibilidade para a comunicação directa, partilhando com o público a sinceridade do olhar, da emoção.

Depois... This it is, and nothing more, grasnou o corvo ao meu ouvido. Some turning point in your life! E agora? Seguir em frente. Ser professor de inglês? Quoth the raven, 'nevermore'. O quê, ser actor, apenas? Um actor no Teatro Nacional? Ser ou não ser... mas que coisa é ser actor do teatro nacional?

Contertuliando à mesa de botequim

O aroma do café rescende. Os empregados circulam; trazem chávenas brancas de porcelana, que colocam sobre o tampo marmóreo da mesa, e enchem de um arábica, cujos vapores entram pelas narinas e fazem divagar. Imagino Garrett contertuliando. «Em Portugal nunca chegou a haver teatro; o que se chama teatro nacional, nunca», disse. «Viveu sempre de empréstimos.» Falava da obra dramática, claro, mas quanto à representação... «O povo compôs-se a exemplo do rei: traduziam em português as óperas de Metastásio, metiam-lhe graciosos – chamava-se a isto *acomodar ao gosto português* -; e meio rezado, meio cantarolado, lá se ia representando.» Os contertulianos aquiesceram, um

gesto que se repetia sempre que o «divino» falava. Gomes de Amorim, habituado, entretinha-se a tirar notas num caderninho. E o povo, disse alguém... «O povo antes queria as Óperas do Judeu.» Coitado, ouviu-se do outro lado da mesa, que outra coisa lhe restava, se a soberana achara pecado as mulheres subirem ao palco! «Ou isso, ou barbatolas a fazerem de Efigénia.» Houve sorrisos. «Para não falar da invasão literária francesa que veio por este tempo.» E os teatros, perguntou alguém. «Havia aí duas arribanas, continuou Garrett, uma no Salitre, outra na rua dos Condes, onde alternada e lentamente agonizava um velho decrépito que alguns tafuis de botequim alcunhavam de teatro português; e iam lá de vez em quando ouvir o terrível estertor do moribundo. O povo não, esse não ia lá. O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade.» Disse-o, e todos voltaram a concordar. «É mister criar um mercado factício. Criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro.» Houve quem perguntasse o que fazer então. «Nem temos um teatro material, nem um drama, nem um actor», e frisou que a tarefa seria «encaminhando os jovens autores na carreira dramática, formando actores – devagar que isso é o mais difícil de tudo – edificando uma casa digna da capital de uma nação culta.»

Era essa a ideia garrettiana de um Teatro Nacional. Reduzi-la à construção de um edifício seria ver apenas uma aparência, e Passos Manuel incumbira-lhe a criação de um conceito programático, de um projecto de «grande empenho nacional», e como tal o expôs à Rainha, em Novembro de 1836. Eram três elementos necessários criar: uma Escola de Declamação, em que os melhores artistas dos teatros de Lisboa fossem convocados para instruírem os alunos do Conservatório, que haveriam de constituir a nova companhia de actores nacionais - «Devagar que isso é o mais difícil de tudo»; um *corpus* dramático de peças declamadas e cantadas, que merecessem a atenção do público e melhorassem a literatura e arte nacionais e, para tal, era forçoso que os dramaturgos não só fossem premiados, como vissem as suas obras ao abrigo do direito de

propriedade; por fim, um edifício teatral condigno, que não fossem «as arribanas» lisbonenses, que se digladiavam por uma titularidade nacionalista, que se lhes não coadunava.

O projecto tripartido gizado acabou, todavia, por se iniciar pela escola de actores e pela redacção do drama, de que se incumbiu o próprio Garrett, já que o processo de construção do teatro, alvo de vicissitudes, se atrasou dez anos. A primeira pedra da dramaturgia acabou por ser lançada na noite de 15 de agosto de 1838, no Theatro Nacional da rua dos Condes, quando subiu à cena *Um Auto de Gil Vicente*, o «drama-programa» de Garrett, conforme demonstrou na «Introdução» que lhe fez para a edição impressa. Mas sobre a interpretação, disse apenas que «os actores fizeram gosto de cooperar neste primeiro impulso para a libertação do teatro e obraram maravilhas». Ainda assim, uma frugalidade apreciativa lisonjeira, para quem não havia decorado os papéis; um hábito que se enraíza muito facilmente em alguns actores, mas que, naquela altura, fazia com que se ouvisse o ponto antes do intérprete. Uma sensação de tal modo estranha, que levou a que circulasse um dito de «gracioso»: - Vai-se à rua dos Condes para ouvir a história duas vezes, pagando um só bilhete.

Nem uma palavra sequer sobre Emílio Doux, como o fez Mendes Leal, no prefácio de *Os dois renegados*: «Julgo caber aqui um justo tributo de agradecimento a Mr. Doux e aos Artistas que tanto realce deram à minha pobre composição, e que tão bem trabalharam e se esmeraram por a fazer valer. Possa este testemunho – juntando-se ao imenso testemunho do público – fazer-lhes ver que não se cansaram por um ingrato.»

O pobre do Doux, ridicularizado pela *Revista Theatral*, (**Fig.7**) que lhe chamou «Reformador do Theatro Português», trocara a companhia francesa de Monsieur Paul, onde viera, para se deixar ficar, quiçá inebriado pelos ares lisbonenses, vislumbrando porventura o local propício à sua actividade de formador; em terra de cegos quem tem olho... A acção dele resultou, sobretudo, num aprimorar da encenação, segundo padrões franceses que ele conhecia, mais rigorosos e elaborados,

mas quanto à «correcta pronúncia» que Garrett exigia, e Castilho verteu em tratado, não se pedisse um purismo a quem desconhecia as *nuances* linguísticas.

«O drama é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade: a sociedade de hoje ainda se não sabe o que é: o drama ainda se não sabe o que é: a literatura actual é a palavra, é o verbo. Ainda balbuciante, de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela, é, como disse, a sua expressão, mas reflecte a modificar os pensamentos que a produziram».

Doux ensinava uma declamação que soava arrastada, reproduzindo a pomposidade afrancesada dos alexandrinos emparelhados, em tons inflamados, apostrofados, frases reboantes, de agrado melodramático, e nem Epifânio, nem Emília das Neves, dois dos seus considerados bons alunos, eram primores de articulação e bem dizer.

Talvez por isso, Garrett não tenha pensado entregar à cena *Frei Luiz de Sousa*, preferindo apresentá-lo em conferência, no âmbito académico. E, confessa Garrett, na sua *Memória*, só porque «a imprensa fez eco ao favorável juízo do Conservatório; e o drama teve a boa estreia de começar a ser benquisto», é que o autor permitiu que se fizesse nova leitura «na sociedade íntima de uma família», e, «na excitação do momento», se decidiu que haveria de ser representado em pequeno teatro particular, capaz de acomodar muito «do que há de mais luzido e brilhante na sociedade». Garrett prodigaliza então seu aplauso ao «incomparável mérito dos actores» amadores, numa «noite de satisfação tão pura» de um teatro de salão, na Quinta do Pinheiro, a 4 de julho de 1843.

Se o palco fora um púlpito de filósofo, como proclamado na centúria anterior, ele era agora tribuna de político. Ao actor caberia um papel de mensageiro da boa nova liberal, devendo aprimorar os seus dotes de orador, para melhor convencimento do público. Impunha-se, por isso, a estruturação de uma Escola de Declamação, que preparasse intérpretes para a declamação trágica e cómica, para a declamação

aplicada à cena lírica e à oratória. Decretaram-se três disciplinas apenas: recta pronúncia, conhecimentos abrangentes de cronologia e história universal e pátria, e declamação propriamente dita. Pouca consistência académica, dir-se-á, mas Zola estava ainda longe de reclamar o naturalismo no teatro, e o drama resumia-se ao verbo materializado pela verosimilhança, pela adequação do enredo à plausibilidade do conhecimento do espectador, numa regra prática, que a tradição perpetuou, e um velho actor me confidenciou: «Meu rapaz, é preciso tom, convicção e nunca deixar cair os finais das frases».

As aulas tiveram a afluência pretendida, as de música sobretudo, mas o espírito foi germinando, na formação de intérpretes, a quem competia uma parte na educação do público, no despertá-lo para outras formas de expressão cénica, para que perdesse o gosto das recitações declamatórias, para que preferisse um teatro de natureza mais subjectiva às visualidades das tramóias, dos aparatos cénicos e das *féeries* afrancesadas. «Devagar que isso é o mais difícil de tudo», e só o tempo poderá demonstrar se o caminho é bem percorrido.

Garrett pretendeu «estabelecer um tipo de dicção para a língua, tanto mais necessário quanto é certo que de terra para terra as palavras se adulteram e perturbam, a ponto de em certos lugares do reino se falar em dialecto» - desabafou Fialho de Almeida, ao repórter de *O Mundo* (30.09.1906) -, «Assim como é necessário unificar a ortografia, assim é necessário unificar a dicção, estabelecendo-lhe um tipo [...] É o que dá ao teatro, entre outras missões que ele tem de cumprir, foros de uma escola da língua portuguesa.» Longe disso, confessou, no D. Maria a dicção percorreu caminhos sinuosos, ao longo dos tempos, ao sabor de gostos e modas, ao ponto «de constituir um dialecto. A dicção deste teatro chegou a fazer moda entre os estoiradinhos e gagás da roda lisboeta. Aveludaram-se as sílabas, molharam-se os ll, pronunciaram-se os rr à francesa, fazia-se boquinha aos ditongos, tudo isto com uma garridice, uma *coqueterie*, de lhes mandar com as cadeiras à cabeça. Os ritmos da conversação naturais em linguagem portuguesa, certas cadências peculiares da elocução, tudo ali foi alterado ao sabor do

andante francês, que os actores ou traziam do estrangeiro, ou dele buscavam imitar por via de terceiros. [...] Antigamente em D. Maria falava-se afrancesado; agora, com o predomínio de artistas alfacinhas, a fala alisboetou-se».

As sessões regulares do Teatro de D. Maria II

O sonho de Garrett concluiu-se, por fim, a 13 de Abril de 1846, com o espectáculo inaugural das representações regulares no Teatro de D. Maria II. Era a pedra de fecho da abóbada do nacionalismo romântico que se propusera, e que o conselheiro Joaquim Larcher, enquanto governador civil de Lisboa, ajudara com o seu impulso. «O teatro estava vistosamente adornado e iluminado com uma profusão de candeeiros de azeite e o seu magnífico lustre de velas» - escreveu Norberto Lopes -, «A sala era um deslumbramento.» Tanto mais que se aproveitava o acontecimento para festejar o aniversário de D. Maria II (**Fig.8**). A fina flor da sociedade ocupava as três ordens de camarotes, ostentando elegância no trajar e nas jóias. No teatro social contracenavam os vultos mais notáveis da época, com os mentores do projecto, os architectos da obra, os pares do reino, os deputados, os ministros, os altos funcionários, o corpo diplomático, os críticos e alguns autores que tinham sido preteridos no concurso para a escolha da peça de estreia. As animadas conversas circulando pela sala cessaram de imediato à entrada da Rainha e seu Real esposo, recebidos, de acordo com o protocolo, pela audição do Hino real, executado por uma orquestra de 24 professores de música. A expectativa era grande, quando subiu o telão de Rambois e Cinatti e se deu lugar à representação de *Álvaro Gonçalves, o Magriço e os Doze de Inglaterra*, drama histórico original de Jacinto Heliodoro de Faria Aguiar de Loureiro, aprovado em mérito absoluto pelo júri do Conservatório.

Porém, nessa noite, o temporal abateu-se diluviano, prejudicando a audição do espectáculo, e forçando os actores a travar uma luta titânica com o barulho da chuva caindo na chapa de zinco que servia de cobertura ao teatro. Não obstante, *A Restauração da Carta* (15.04.1846: 320), órgão governamental, noticiou que a companhia se havia esmerado «no arranjo do cenário, vestuário e adereços, que tudo estava rico, brilhante e

profusamente vistoso... Reinou o maior sossego em toda esta reunião, divisando-se nos semblantes de todos os espectadores sinais da mais viva satisfação por verem concluído um sumptuoso teatro nacional, e nele estabelecida uma companhia composta dos principais actores, que tantas provas do seu talento dramático e cómico têm dado na sua carreira artística.» E mais não disse, porque da crítica se encarregou António de Serpa, que zurziu na peça, proclamando-a sem grandes defeitos, belezas, paixões, pensamentos, caracteres, acção, apenas um drama medíocre em toda a extensão da palavra. Até mesmo no 4º acto, em que se realiza o torneio na corte inglesa, que havia despertado interesse nos espectadores pela montagem esmerada do actor Epifânio, seu ensaiador, o crítico teatral acusou o autor de construir «ratoeiras para armar ao efeito», fazendo perder o interesse da acção principal, e que mais apropriadas seriam numa dança do Monsieur Martin, ou de uma farsa mágica do teatro do Salitre. Mendes Leal, na secção «Theatros», da *Revista Universal Lisbonense*, optou por uma apreciação de tom mais politicamente correcto. Elogiando o pendor historicista do drama, e a sua representação em ocasião tão solene, não lhe reconhece, porém, valor artístico enquanto espectáculo, já que «a acção principal do *Magriço* [...] está todavia reduzida a um episódio, que preenche todo um acto (o 4º) mas que existindo ou deixando de existir nada acrescenta nem diminui a nenhum dos outros actos a que é inteiramente estranho. Ora, os amores do *Magriço* com Beatriz, que são, ou foram destinados a ser, o drama, não preenchem, pelo modo porque são conduzidos, as exigências da arte. [...] A execução não foi tão completamente boa como seria de desejar.» E, deste modo, remata a crítica ao trabalho dos artistas, laconicamente, sem especificações, estilo comum naquele tempo, em que ninguém pretendia presumir de crítico teatral. Porque se o quisesse, diria que o espectáculo, apesar de bem ensaiado, sofrera pateada visando o actor Tasso, que, mais uma vez, não sabia o papel de cor.

Eis a estreia oficial do novo teatro de Lisboa e da companhia residente, que tantos boatos motivara quando foi constituída. Na *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Matos Sequeira sintetiza o problema:

Dizia-se que o Governo convocara os empresários Caetano José da Silva (do Condes) e Emílio Doux (do Salitre), para com eles escolher os artistas, apesar das indisposições que havia entre os dois; dizia-se que eles se tinham congado pelo interesse comum e que haviam resolvido tomar um deles, ou os dois, a seu cargo, a empresa do teatro novo. Constava também que se ia aumentar o subsídio, e corria com visos de verdade, que parte da companhia do Condes não estivera de acordo e rejeitara os contratos oferecidos. O *Echo dos Theatros* chegara a dizer que os actores do Condes estavam em plena revolta, capitaneados por Sargedas, Lisboa, Tasso e Epifânio. E, com frases duras, consignava que eles já se tinham esquecido do tempo em que andavam de sebentos gabões, com as algibeiras cheias de bilhetes, pelas ruas da cidade, a passar benefícios. Só depois da regeneração teatral promovida pelo preboste (Doux), cujo influxo repudiam, deitaram casaca à Pascará e chapéu à Polka. Nem sequer reparam na “capoeira” do Condes. O que querem é a antiga cantilena declamatória, ditada pelo ponto, palavra a palavra. Resistam, que terão de emigrar para a província ou para o país dos Jacarés e dos Crocodilos. Não há ninguém indispensável. Se falhar o Sr. Epifânio ninguém se arvorará em Jeremias. Doux há-de arranjar outros artistas. Isto diz o *Echo dos Theatros*, e acrescenta: “a única artista que é indispensável no Condes, é a Sr.^a Emília. De resto pode passar sem ele”.

Em contraposição a *Lísia Dramática*, outra gazeta teatral que não era inimiga do Condes, nem do Doux, defende os artistas da Sociedade, que afirma não se terem revoltado. No seu pleníssimo direito não aceitaram as condições que lhes foram propostas. E esclarece a atoarda corrente de que o Epifânio, o Tasso e o Rosa foram discípulos do Doux. Nunca o foram. Enquanto Doux os dirigiu não fizeram senão papéis insignificantes. Só depois é que começaram a ser reparados e elogiados. Emília das Neves, o Rosa e o Sargedas são artistas de intuição, afirma a *Lísia Dramática* (Sequeira 1955: 112-113).

Apesar de tudo, a 19 de Fevereiro de 1846, a companhia já estava escolhida, de acordo com o parecer do cadastro do Conservatório, das informações das empresas e dos dramaturgos de maior influência, e os seus nomes constituíam uma comprida lista dada à Comissão constituída por Castilho, Rebelo da Silva e Mendes Leal. Dividia-se ela em três classes – as primeiras partes, os comprimários e aqueles que deveriam ser preferidos em futuros contratos -, num total de 36 nomes, distribuídos da seguinte forma: onze, na primeira, 13, na segunda, e 12, na terceira classe. Vinte e um actores provinham do teatro da rua dos Condes, e oito do teatro do Salitre. Fruto da escola dramática do

Conservatório, provinham seis nomes. E, por fim, três actores, pertencentes à terceira classe, provinham de pequenos teatros ou de companhias ambulantes de província: Júlio Baptista Fidanza, Romão António Martins e André Augusto Xavier de Macedo. Supostamente corresponderiam ao que de melhor existia por terras lusitanas, pelo menos era o ideal subjacente à proposta garrettiana.

A classe das primeiras partes, ou dos primeiros papéis, era encabeçada por Epifânio Aniceto Gonçalves, primeiro centro absoluto, que fora sócio, director e ensaiador do Condes, exercendo a profissão havia 14 anos. Não sendo o mais velho, era o mais credenciado, pela posição que assumira anteriormente, juntamente com Sargedas, primeiro-cómico absoluto, também ele sócio e director do Condes, e 9 anos de profissão. Seguia-se Joaquim José Tasso, (**Fig.9**) galã de ponta de cena, João Anastácio Rosa, galã central, Teodorico Baptista da Cruz, centro, Vitorino Ciríaco da Silva, pai-nobre ou centro, Manuel Baptista Lisboa, centro-cómico, e Inácio Caetano dos Reis, baixo-cómico. À excepção deste, proveniente do Teatro do Salitre, todos tinham pertencido à companhia do Condes, tal como as três únicas actrizes desta classe: Emília das Neves, primeira-dama absoluta, Carlota Talassi da Silva, primeira-dama, e Delfina Rosa do Espírito Santo (**Fig.10**), velha-cómica (ou meio carácter). Deste grupo, o actor Reis era o mais velho, com 59 anos, e 41 de carreira, seguido por Lisboa, com 55 anos, e 27 de carreira; Epifânio contava já 32 anos, mas todos os outros encontravam-se na casa dos vinte, entre os 4 e os 9 anos de profissão. Apenas Epifânio, Sargedas (**Fig.11**) e Emília das Neves foram escriturados como absolutos, dentro do seu naipe, ou seja, não só capacitados para interpretar qualquer tipo de protagonista em drama ou em comédia, mas, sobretudo, com estatuto de «cabeça de cartaz», de atracção de público, servindo de trunfos certos no jogo empresarial.

Os naipes, ou géneros de papéis no teatro, sofrem evolução natural, ao longo da história do teatro profissional, consoante as necessidades de escrita dramática e de criação de personagens no desenrolar dos enredos. Grosso modo, trata-se de tipologias, ou protótipos antigos de taxinomias,

de modelos funcionais contemporâneos, em que se verifica um relacionamento empírico entre o nível etário da personagem e uma psicologia comportamental embrionária. Em meados de oitocentos, as *dramatis personnae* enquadravam-se simplesmente em: galãs, centros, pais-nobres, e característicos, para os homens, com equivalência no feminino em damas-galãs, damas-centrais, mães-nobres, e características. As sociedades dramáticas (ou companhias) apresentam, então, um elenco principal - actores societários – e um adicional - os escriturados -, de acordo com os naipes, para, assim, conseguirem levar à cena as peças que compõem o seu repertório. Aos galãs, e à sua equivalência no feminino, cabiam os papéis de apaixonados, no drama (galã de ponta de cena) ou na comédia, correspondendo a papéis de jovens, e, por isso, deveriam possuir bons dotes físicos e boa apresentação. A classificação em primeiro, segundo ou terceiro, correspondia à sua importância dentro do enredo da peça, na eventualidade de existir mais do que uma personagem. O mesmo se passava com os outros naipes. Os centrais correspondiam aos papéis de homens e mulheres mais velhos, que exigiam igualmente boa apresentação, mas maior densidade interpretativa; tal como os pais-nobres e as mães-nobres, que tal como o nome indica, cabiam aos actores de maior idade na companhia. Por característicos designavam-se os papéis típicos, vulgarmente representativos de classes populares, sendo o mais grotesco designado por baixo-cómico (**Fig. 12**). Neste caso, não se verificava uma correlação entre a idade do actor e da personagem que interpretava, dado que o recurso à composição física obrigava a uma caracterização exterior pormenorizada. Por último, havia ainda o naipe das utilidades, ou seja, artistas de qualidade regular, capazes de fazer diversos tipos de papéis de segundo plano e de fazer substituições de elenco de última hora. Hoje em dia, chamar-lhes-íamos os polivalentes.

Por questões orçamentais, quanto a honorários, a classe das primeiras partes apresenta naturalmente menos actores do que a dos comprimários. Na primeira companhia do Teatro de D. Maria II, esta classe apresenta uma distribuição mais equitativa entre homens e

mulheres, 6 e 8, respectivamente, e nela se encontram mais elementos provenientes do Teatro do Salitre. Como característicos, estão João dos Santos Mata, o Mata Castelhanos, de 55 anos, e Bárbara Cândida, de 56, embora o actor mais velho fosse António José Ferreira, de 62 anos, como baixo-cómico. Exceptuando Miguel Arcanjo de Gusmão, 2º centro, de 35 anos, e José Caetano Van-Nez, galã cómico, de 34, o restante elenco situava-se também na faixa etária dos vinte anos: António Maria de Assis, 2º amoroso ou galã central, José Caetano Viana, 2º galã, Josefina dos Santos, 2ª dama amorosa – ingénua, Fortunata Levy, 2ª dama central, Josefa Soller, 2ª dama (**Fig.13**), Maria José dos Santos, 2ª dama central-cómica, Joana Carlota de Andrade e Silva, 2ª dama cómica, e Maria da Assunção Radicci, dama cómica e cantante.

A nova companhia dramática, maioritariamente composta por jovens artistas, resultava claramente de uma fusão de actores dos elencos dos dois principais teatros da capital, com predominância para o da rua dos Condes, e em que se inscreviam os primeiros resultados do curso de arte dramática: Fortunata Levy, aluna premiada, e Joana Carlota de Andrade e Silva, ambas com 24 anos, e pertencentes à classe dos comprimários; e José Geraldo Moniz, aluno premiado, 25 anos, baixo-cómico, Vasco Maria Cabral, 22 anos, António Joaquim Pereira, aluno premiado, 25 anos, centro, e Maria Velutti, aluna elogiada, 24 anos, 2ª dama-séria, na classe dos que deviam ser preferidos em futuros contratos.

Emília das Neves e Sousa – uma vedeta nacional no teatro de oitocentos

Nunca permitiu que lhe escrevessem a biografia. Não perceberam porquê, mas continua a não ser caso único ainda hoje (**Fig.14**). Em Portugal, entre os actores não existe o hábito de perpetuar nas gerações seguintes o relato das suas experiências. Poucos são os dispostos a partilhar memórias, sejam autobiográficas ou pelo punho de terceiros, o que não deixa de ser uma situação estranha. Qualquer actor, quando começa a sua carreira, ambiciona o conhecimento do público, é uma

mais-valia para melhores contratos, mas, a partir do momento em que atinge o estatuto de reconhecimento, arrepia caminho e evita falar do assunto, quase se escondendo. Outro paradoxo do comediante?

Sobre Emília das Neves, para além das tentativas biográficas, e de opiniões isoladas, conhecemos uma biografia que se pretende conclusiva - *Linda Emília*, de Brito Camacho, no século XX -, e a obra *Emília das Neves: Documentos para a sua Biographia* (1875), de D. Luís da Câmara Leme, seu companheiro, que a publicou, ainda em vida da actriz, a coberto do pseudónimo «um dos seus admiradores». Com o anonimato pseudonomástico estaria evitando problemas conjugais? Possivelmente. Todavia, apesar de tomar a defesa da amada – sempre o fez -, Câmara Leme procede a uma compilação documental importante para a compreensão da personalidade de Emília das Neves, cujo temperamento difícil a fez estar sempre colocada nas antípodas emocionais dos afectos públicos. Amada ou odiada, jamais indiferente, Emília foi indiscutivelmente a rainha da cena portuguesa do seu tempo, numa atitude de consciência profissional, quanto aos seus méritos artísticos e o que eles representavam para os empresários que a pretendiam contratar. Não tendo grande instrução – tinha disso perfeita consciência, cremos -, Emília soube rodear-se de quem podia fazer a defesa da sua condição feminina, num tempo de subalternização face ao homem. Lutou sempre, com as armas que tinha à mão, pelo punho de Câmara Leme, que lhe escrevia os documentos probatórios, tornados públicos em defesa do seu bom nome. Quando os problemas se agudizavam e a opinião pública começava a ser influenciada pela opinião publicada, Emília das Neves saía à carga com a exposição do problema, com a exibição, se caso fosse, dos contratos assinados, dos documentos que fundamentassem a sua razão. Foi uma mulher política, numa acepção restrita, mas, se fosse hoje, diríamos que seria defensora da tão apregoada transparência dos negócios públicos. Foi uma actriz amante da sua profissão e do seu público, uma entrega estatuída já no art.º 1º, do seu primeiro contrato de trabalho, em 1838, no Teatro da rua dos Condes, dirigido por Emílio Doux:

Eu Emília me obrigo a dedicar meus talentos exclusivamente e sem reserva de nenhum deles ao serviço do Teatro Portuguez de Lisboa e outros, representando todos os papéis que me forem distribuídos. (*apud* Camacho [s.d.]: 27)

Para Brito Camacho, Emília entrou tarde para o teatro, aos 18 anos, em comparação com algumas das artistas francesas daquele tempo: Mademoiselle Georges debutou aos 5 anos, Dejazet, aos seis, Plesy Arnoud, aos 3, recitando versos de Ésquilo, e aos 6, recitando La Fontaine, a própria Mademoiselle Vanhove, esposa do actor Talma, societária do *Théâtre Français*, aos 15 anos. Prodígios gauleses! Porém, o prodígio lusitano, oriundo de famílias pobres, não possuía grande instrução e tampouco passara por qualquer escola de teatro. A natureza dotara-a de um génio dramático, mas a aprendizagem teatral teve de a fazer no palco, como a maior parte dos seus colegas; uma formação em exercício, como se diz hoje.

Quando se apresenta no *Auto de Gil Vicente*, de Garrett, o periódico *Atalaia Nacional dos Theatros* (16.08.1838: 57) define-a:

[Excelentes] qualidades físicas, o som encantador da sua voz, as acentuadas inflexões, a inteligência e concepção que mostra nos asseguram que é extraordinário o seu progresso e muito superior ao que podia esperar-se em resultado de quase cinco meses de lição. Esta jovem, se nela não expirar a mesma aplicação e gosto, será um dos ornamentos da cena portuguesa, no que nos dá seguro garante a perfeição com que desempenhou um papel de tamanha importância (da infanta D. Beatriz) e isto na primeira vez que apareceu em cena!

Era, pois, linda e esbelta a bela Emília; os seus gestos e movimentos em cena eram a expressão dos sentimentos e das ideias, das emoções e comoções que tinha de exteriorizar, segundo a sua interpretação. Modesta, no quotidiano, até parecer descuidada no vestuário, Emília das Neves gostava de se apresentar no palco trajando bem, de acordo com o papel que representava. Tinha consciência de que a indumentária fazia realçar a sua pessoa. A sua voz era musical, rica de inflexões, amoldando-se à expressão dos mais diferentes estados de alma; vencida as dificuldades interpretativas graças à sua genialidade, à sua

capacidade de adivinhar o que não podia entender. Nunca assistia aos três primeiros ensaios, e não consentia, em representar uma peça que não tivesse sido distribuída com vinte dias de antecedência. Aproveitava esse tempo para que D. Luiz da Costa Leme lhe explicasse os papéis, ganhando consciência do que dizia e fazia. Desse modo supria com noções de conjunto, o que lhe faltava em técnica de teatro, conhecimento de literatura dramática, de psicologia do actor, de estudo fisionómico. E ele, seu admirador entre os admiradores, deliciava-se, certamente, com esse labor:

Emília tocava o sublime da naturalidade; depois aquela fisionomia móvel e simpática, depois aquela voz harmoniosa, depois tudo quanto Deus concede aos seus escolhidos para os tornar fascinadores! E depois?... nem eu sei – o génio. (LEME 1875: 17).

Emília das Neves integrou o elenco de estreia do Teatro de D. Maria II, interpretando um pequeno papel em *O Magriço*. Porém, o reportório que fora constituindo até aquele momento, foi levado à cena do novo teatro: principiou pelo drama de Mendes Leal, *A Madre Silva*, a 13 de Junho de 1846, em seu benefício; seguiu-se *O Alfageme de Santarém*, em 5 de Julho, e *A Dama de S. Tropez*, em Agosto. A propósito de Adelaide, Lopes de Mendonça (**Fig.15**), no Folhetim teatral da *Revolução de Setembro* (11.09.1846: 2) escreve:

A expressão da sua fisionomia escapa à análise. E todos compreenderam a solenidade daquela dor, a profunda verdade daquele sofrimento; a plateia inteira bateu palmas e bateu as de entusiasmo e admiração.

Vinte anos depois, quando a peça foi reposta, Pedro Vidoeira, na *Chronica dos Theatros* (23.03.1867: 2-3) proclama que o tempo não conseguiu destruir «o talento peregrino de Emília das Neves. [...] O palco é para ela a terra que lhe concede novo calor e novas forças. Pode-se na rua encontrar Emília desprendida de atavios, sóbria no gesto, modesta no porte; mas ali na cena, onde ela é rainha, a figura ilumina-se-lhe em presença do público, a cabeça ergue-se-lhe sobranceira, os olhos irradiam luz, e os lábios soltam-lhe rápida a palavra que se inflama pelo

fogo da inspiração. Na cena desaparece a mulher: ergue-se a atriz. A Adelaide de hoje foi tão festejada de bravos como a Adelaide de 1846.»

Em pouco mais de uma década, Emília das Neves ganhou o estatuto de atriz de Teatro Nacional, ou seja, constituiu-se como um «padrão entre a arte e as atrizes», conforme proclamou o folhetinista José Correia d'Harcourt, no portuense *Nacional* (15.01.1851: 1-3), colocando-a «acima de toda a crítica», tornando-a «sublime». A diva congrega então uma corte de admiradores. Poetas compoem-lhe versos. Camilo não escapou ao sortilégio, tal como Guilherme Braga, Mendes Leal, ou Eduardo Vidal, mas foi Faustino Xavier de Novais, quem a todos excedeu no ímpeto, quando, em noite de estreia, dedicou o soneto acróstico «à inimitável intérprete da Adrianna Lecouvreur, no Real Theatro de S. João da Cidade do Porto»:

Emília! Excelsa Emília! Atriz sublime!
Mulher pelos arcanjos inspirada!
Iludiste a minha alma, que exasp'rada
Luta em vão com a dor que tanto a oprime!
Ingrata sensação que não se exprime,
Alimentei ao ver-te descorada!
Dobrou minha aflição vendo-te ansiada!
Ah! Quase acreditei no horrendo crime!
Soubeste-nos pintar, um peito amante,
No fogo das paixões d' amor ardendo,
Estalando de ciúme, agonizante!
Vai de flores a c'roa entretecendo;
Esse nome que tens, já tão brilhante,
Sobre as asas da fama irá correndo.

Os poemas-dedicatória a Emília das Neves abundam, relevam testemunhos particulares, circulam impressos voando pelo teatro, ora de fácil identificação, ora meras siglas, criando uma literatura panegírica popular de testemunho teatral. Os poemas apresentam forma e conteúdo apropriados ao estro, ou, na sua falta, ao desejo de evidência, de cada pena. Porém, independente da forma – o soneto excede em competência –, todos eles servem como missivas emocionais, poemas de amor artístico, aos deuses da cena. Dedicados a Emília das Neves, os poemas - e tantos acrósticos - são encabeçados por epítetos, expressões de perspectivas

diversas, desde as mais genéricas - «à insigne actriz», «à primeira actriz de Portugal», ao «maior ornamento da cena portuguesa» -, às mais específicas, segundo graduações de apreço individual. Em muitos sente-se que a inspiração autoral advém da contemplação artística em palco - «à inspirada actriz», «à primeira actriz contemporânea» -, mas, em outros, ouve-se a voz do sentimento nostálgico, de «um adeus à minha estimável amiga e benfeitora Emília das Neves». Homens e mulheres rendem-se-lhe em demonstrações de apreço. Entre os inspirados pela interpretação cénica está um poema «À insigne actriz Emília das Neves, no 4º acto da *Joana a Doida*», por H. A., em 15 de Março de 1860, na despedida da actriz no Teatro Baquet.

Não dispas, artista exímia/ Essas vestes de rainha:/ Esse trajar te convinha, /Não é simulacro, não/ Vendo a tua majestade, / Nela só acho a verdade/ E não da cena a ilusão. // Essa c'roa, que reflecte/ Talento, glória e esperança, / Em cada raio que lança/ Prende um peito português, / Esse ceptro tem vassallos, / E se queres encontra-los, / São todos... todos que vês.// Nem aqui há poderio/ Comparado ao teu talento.../ Esse sim que, n' um momento, / Rende a ti mil corações:/ Ou movendo-os à ternura, / Ou enchendo-os d' amargura, / Na luta de mil paixões.// Quem assim conseguir pode/ D' um povo inteiro a homenagem, / Tem poder, tem vassalagem, / Tem sua c'roa real./ Tem fiel, sincero preito, / No amor que nasce do peito/ Dos filhos de Portugal.// Por isso, artista, não dispas/ Essas vestes de rainha, Esse trajar te convinha, / Não é simulacro, não./ Vendo a tua majestade, / N' ela só acho a verdade/ E não da cena a ilusão.

Todavia, a vida artística de Emília das Neves não se apresenta fácil, nem facilitada. As questiúnculas permanentes com o Comissário Régio para os teatros, e a direcção de D. Maria, impedem sistematicamente a sua entrada, quer como escriturada, quanto mais como societária. A polémica que se instala por toda a parte, e de que a imprensa periódica revela os pormenores, em visões particularizadas, leva Emília das Neves, possivelmente pela eterna pena de Câmara Leme, a dar à estampa um opúsculo esclarecedor, *A Actriz Emília das Neves e Sousa ao Público: Resposta à correspondência do Senhor Comissário Régio do Teatro de D. Maria II*:

À injustiça não se junte o escárnio. Para que são argúcias onde o motivo é evidente? Querem-me banida? De há muito que eu o sabia;

hoje sabem-no todos. Os factos falam mais alto que as palavras. [...] Isto devia ser um negócio sério. Mas se eu provo ter a meu favor a razão das coisas e a verdade das leis, o que há, depois de tudo isto, contra mim? Há a FORÇA. A força! Mas eu supunha estar no século XIX, num país livre, e debaixo do império de uma lei, superior à vontade e ao arbítrio. Eu ambiciono a glória da razão e da lei. A da força não a quero. Cedo-a, de bom grado, a quem neste campo deseje ficar vitorioso. Clamo para a razão, e para a lei. Apelo, na justiça da minha causa, para a opinião pública ilustrada e imparcial. Lisboa, 30 de Maio de 1859. Emília das Neves (Neves 1859: 38).

De temperamento vincado, Emília marca a sua posição, até face às vedetas internacionais que nos visitam, disse tirando partido. O público disfrutava com estes confrontos, sobretudo, quando podia comparar as interpretações das mesmas personagens. Portugal, apesar da periferia, conhecia bem as versões portuguesas dos êxitos franceses. Em 1860, na cidade do Porto, propiciou-se um confronto de divas.

Emília das Neves representava no Teatro Baquet, no mesmo momento em que Adelaide Ristori (**Fig.16**) actuava no Teatro de S. João. A rainha de cena portuguesa partilhava o grande palco da cidade Invicta com a rainha da cena italiana. O público ansiava por ver as trágicas frente a frente, ainda que fosse um confronto desigual, atendendo à qualidade das companhias; a italiana era forte e a portuguesa, fraca. A empresa do Baquet decidiu levar à cena *Ângelo ou o Tirano de Pádua*, de Vítor Hugo, que Ristori representara alguns dias antes, sem grande sucesso. Era uma temeridade representá-la em português. Emília das Neves temeu o confronto; várias cartas anónimas lhe pediam que se não sujeitasse ao escrutínio, mas a empresa invocou a despesa feita na montagem para não aceitar o pedido de suspensão da peça em ensaios. Subiu à cena a 10 de Fevereiro. A curiosidade era geral, e Adelaide Ristori, que nunca vira representar a actriz portuguesa, foi assistir à estreia portuguesa da obra. O periódico *Braz Tizana* (11.02.1860) recusou fazer comparações, ainda que encontrasse «grande ousadia de representar um personagem que a grande actriz Ristori acaba de fazer há quatro dias.» Mas a representação fora um sucesso, e o público, incluindo Ristori e o actor Mayeroni, aplaudira em delírio constante,

com chamadas em todos os actos. No final, os artistas italianos deslocaram-se ao camarim de Emília das Neves, em homenagem. O *Diário de Lisboa* (15.02.1860: 147), mais detalhado na sua apreciação, socorrendo-se do *Amigo do Povo*, enfatiza a análise da recepção:

Ristori contemplava Emília das Neves com o maior interesse, e foi sempre a primeira a romper os aplausos. Emília das Neves, que a princípio entrara temerosa na cena, conservou-se sempre em toda a altura do seu portentoso talento, e foi magnífica no segundo e quarto actos, onde os aplausos, promovidos sempre por Ristori, foram entusiásticos e delirantes. Porém quando o entusiasmo subiu de ponto, foi no momento em que Emília das Neves, atentando nos aplausos frenéticos de Ristori, lhe atirou um beijo, curvando-se com toda a modéstia, em sinal de submissão e respeito, e rebentando-lhe dos olhos copiosas lágrimas.

Emília via reconhecido o seu talento, por alguém que mesmo não entendendo o português, alcançava os meandros da interpretação que provêm da alma, da interioridade, e que se não expressam pelas palavras. Foi um reconhecimento *inter pares*.

As duas *divas* continuaram representando no Porto, que rejubilou com a situação única de poder partilhar ambos os talentos, fazendo «com singular galhardia, as honras devidas às duas sublimes artistas» (*Diário de Lisboa*, 17.02.1860: 155). Ristori representou as suas coroas de glória, e, na noite em que *Macbeth* subiu à cena, «deu-se um desses factos, que fazem saltar dos olhos lágrimas de verdadeiro prazer. Quando, no final da cena do banquete, Madame Ristori foi chamada à cena com Mayeroni, apareceu no palco a primeira actriz portuguesa, Emília das Neves, e apresentou à rainha da cena europeia uma rica coroa de louro. Ristori comovida abraçou a actriz, que, com tanta usura, lhe pagava os aplausos que dela recebera na noite anterior! Era um belo quadro! O entusiasmo do público tocou as raias do delírio, chamando três vezes ao palco as duas grandes artistas, que apareciam de mãos dadas, e visivelmente comovidas!» (*Porto e Carta*, 13.02.1860: 2).

A nossa exímia actriz, intuindo uma técnica de *marketing* pessoal, não se limitou a reproduzir o gesto da sua eminente colega francesa.

Qual felino teatral, marcou o território e mostrou à ilustre colega quem era quem neste recanto europeu. Não seria internacionalmente conhecida, mas era localmente reconhecida, sem sombra de dúvida. Desse delírio nos dá conta a imprensa local, na despedida do Porto, a 15 de Março de 1860. «Do princípio ao fim do espectáculo, foi uma continuada e delirante ovação», refere o *Porto e Carta* (16.03.1860: 3), «centenares de ramos de flores, numerosos e lindos *bouquets*, com laços de fita, doze ou quatorze lindas coroas de flores artificiais, e entre estas três ou quatro de muita riqueza, pombos, um aluvião de poesias impressas, [...] nada faltou para tornar a noite de ontem uma das mais memoráveis, nos fastos do teatro do Porto». No final do espectáculo, a «Ristori portuguesa» foi coroada por Nogueira de Lima, que, de um dos camarotes de boca de cena, lhe colocou na cabeça «uma coroa de louro, com chagas de oiro, tendo em cada folha o nome duma das peças» que representara no Porto. Braz Martins recitou também em sua honra, assim como dois artistas portuenses. «Nos camarotes e plateia agitaram-se os lenços no meio de vivas, e aclamações entusiásticas. Depois da representação foi a Sr.^a Emília das Neves acompanhada a casa pela banda de música e grande número dos seus admiradores que a vitoriavam.»

Porquê, então a resistência de Emília das Neves em autorizar uma biografia? Segundo Câmara Leme, Garrett terá manifestado interesse em fazê-lo, mas a modéstia da actriz não o consentiu. Por morte daquele, Rebello da Silva formulou igual pedido, e obteve igual insucesso. Dez anos depois, Castilho encetou a biografia - «escrevi da italiana Ristori; escreverei da Ristori portuguesa; porém como?» -, com alguma artimanha. O retrato da actriz, publicado na *Revista Contemporânea*, fora «furtado, e depois de furtado, defendido contra as suas enérgicas reivindicações.» A razão, que lhe advinha, expressa-a o folhetinista Júlio César Machado, que em vão invocara a sua amizade pessoal, com infrutífero sucesso. Castilho citando-o, cita Emília das Neves: «Não compreende acaso – que uma pobre criatura que a glória iluminou um instante, e que a inveja, a intriga, a má vontade, o ódio talvez, conseguiram afastar da cena, perseguida e guerreada, deixe à sua alma o

direito de num supremo impulso repelir toda a tentativa de nova glória, todo o esforço de maior celebridade? Biografia! Em que lhe parece que deva interessar o público, uma história que ele vê interrompida sem se inquietar! As almas que maior ambição tiveram de prestígio e de luz, são as que depois às vezes, pedem à obscuridade maior sombra e maior olvido! Há ainda um serviço que prestar-me, há; e quem se sentir levado de boa amizade para comigo, será este o favor melhor que me alcance: impedir sobre tudo que se escreva a meu respeito! Actriz sem teatro! Actriz sem palco! Actriz sem papéis!» (Castilho 1907: 26-27)

Quis Castilho vencer a «rebelde insistência» emiliana, apelando à sua faceta caritativa, ou seja, como ele próprio diz, atraindo «os olhos compassivos para as periclitantes escolas da santa, da modesta, da crente, mas desvalida Associação Promotora da Educação Popular», da qual era seu presidente. Emília escutou a sua história, e acedeu fazer um benefício, que seria «uma festa poética e social», em que o próprio Castilho escreveria um poema para ser declamado por ela em prol da instituição. Todavia, as intransigências do Comissário régio impediram a realização do espectáculo, dando azo a nova polémica jornalística, e à publicação do citado opúsculo *A actriz Emília das Neves ao público*. Do suposto benefício restou o poema de Castilho, publicado na *Revista Contemporânea*, tudo o mais foi silêncio.

O teatro é do mundo espelho imenso e vago. / Quando o ilumina o génio, assim como num lago / se miram sob o sol o bosque, o monte, o céu, / o real no ideal se funde; o ténue véu / da esplêndida ficção realça a realidade. / Cada um se entrevê no quadro humanidade: e onde só procurou prazer ou comoção, / colhe entre choro ou riso a provida lição. / Salve, ó teatro! Salve! Eu te amo! Eu te contemplo / tão escola do bom, como do belo és templo. // Oh! Se te amo teatro! Oh! Se me ufano em ti!

A bela Emília preferia talvez que a recordassem através do poema anónimo que declamou, em 1853, no Porto:

Mísera actriz, apenas tenho a custo / lições d' Emílio Doux colhido à pressa / na cena ousada entrei, tanto eram fortes / os pungentes desejos, que ordenavam / para a vida escorar honesto arrimo! // Da fortuna os favores, não cuidados, / os favores do público me deram: /

fui mil vezes feliz, bondoso aplauso / forças me deu para avançar, se acaso, / faltando escola, a natureza avança! [...] Lembrou-me um deus, um ente benfazejo, / que era bondosa tanto a concorrência, / que do favor, só a protecção daria / à titubeante actriz; e o vaticínio / cumpriu-se à risca, em vez de censurada/ por saber pouco, e ser ousada tanto, / mil aplausos ganhei, não merecidos, / e urbanidades mil, e ufanas glórias!!! // Quem tanto deve ao público benigno / não se pode ausentar, não se retira / sem profunda saudade, e sem no peito / de eterna gratidão levar gravadas / indeléveis memórias preciosas. / Sou grata ao Porto, muito grata às damas/ e aos nobres cavalheiros das províncias: / a todos agradeço, a todos peço / com leal coração que me desculpem / involuntárias faltas cometidas, / que a bondade exaltou como primores. (Leme 1875: 77-78)

Entre a encenação e os jogos de bastidores

«Entreí no Teatro como se entrasse espiritualmente no éden da minha vida [...], onde o meu Espírito se casou com a Arte nessa linda e prometedora noite de núpcias da primeira representação daquela peça.» (p.153) O tom quase iniciático parece induzir um contemplativo adepto da arte cénica! Permitam-me o *suspense*, que atrase a revelação, no bom preceito do drama, e partilhe as razões que, segundo esta voz, fazem do Teatro «uma porta para outra vida iluminada por um sol rutilante, criador.» (*ibid.*) Mais do que a função «social, civilizadora, de educação e persuasão, de alegre crítica ou áspera correcção» (*id.*), o teatro permite a criação de uma metáfora corporizada em personagens que circulam através de um enredo, cuja linguagem exprime uma alma própria insuflada pelo seu criador. O verbo da génese adâmica libertado no ritual do espectáculo, que confere «o poder de subjugar pela palavra, pela acção, pelas situações, um público inteiro de razão e gostos desiguais, de o segurar na mão e de o dirigir no rumo que traçamos.» (*ibid.*)

Interessante verificar que a fronteira entre manter o público atento e manipular a sua consciência é ténue. E que o impulso vivencial que se apropria do actor, possa advir do sopro autoral, e que nesse insuflar de espírito o barro se transforme em ser. «Como isto é grande e deslumbrante!», exclama Schwalbach (**Fig.17**) – é ele que citamos. O livro de memórias, *À lareira do passado*, revela outras faces de um observador do género humano, capacidade que usou para recriar na cena

a vida quotidiana da burguesia lisbonense do seu tempo, dessa classe que Ramalho Ortigão considerava não ser interessante, nem motivadora de enredos teatrais. Mas a verdade é que Schwalbach encheu os palcos de todos os géneros teatrais. Individual ou em colaboração, a sua obra é fruto de um autor disciplinado, que leva «muito mais tempo a pensá-las» do que a escrevê-las, como ele próprio reclama, mesmo que confesse ter escrito a maioria das suas obras «em três semanas, no máximo», ou, no caso da *Bisbilhoteira*, tivesse batido o recorde em três noites (**Fig.18**). Será com saudade que, no final da vida, recordará o «amigo», «companheiro e senhor de tantos anos»:

O Teatro! As vidas que desarreigamos da nossa vida onde jaziam ocultas, às almas irradiadas da nossa alma, fazê-las viver, amar, sofrer, cantar e chorar obedecendo à nossa vontade, à nossa intuição, à compreensão justa dos instantes, das causas e dos efeitos, tornando-nos simultaneamente um grande manejador de sentimentos e um grande virtuose da palavra, como toda esta conjugação de forças e de chamuscas enche de orgulho e poesia o nosso cérebro! Grande e sublime Arte que nos abres campos para o exame da sociedade, que nos confias a missão dignificadora de a corrigir, aut ridendo aut flagelando, de educar, de dar vulto e relevo às acções nobres, de as apregoar, de as enobrecer, de trazer ao lume de água as riquezas submersas do tormentoso mar das paixões e dos sacrifícios, de assinalar os feitos da nossa gente, as suas admiráveis qualidades, o áureo quilate da sua alma e de, ao mesmo tempo, desnudar as torpezas, esfarrapar os ridículos, abrir covas para as podridões; sim, sim e sim... todo este trabalho, todo este predomínio quase divino é que me encantaram e por largos anos colmataram de benesses celestiais a minha vida (p. 154).

Schwalbach escreveu para o público que o aplaudiu, mas escreveu, em primeiro lugar, para os actores que o interpretaram, e deram corpo às suas ideias. Estreou-se como dramaturgo no Teatro de D. Maria, dirigido pela empresa Rosas & Brazão, cujo ambiente nesse tempo finissecular parecia-se com duas faces de uma mesma medalha: interessante quando subia o pano, e muito curioso quando ele descia. Com o sentido de humor habitual desenha um retrato desconhecido dos bastidores da cena, das tramas e das tramóias:

No palco, pano em baixo, havia dois partidos e ambos tinham os seus centros: um no camarim dos Rosas, outro no camarim do Brasão, respectivamente sobrescritados pelos amigos de Paço das Necessidades e Paço da Ajuda. Um pouco mais tarde é que outro centro se formou no camarim de Emília dos Anjos. Veio este a tornar-se revolucionário, e de lá saiu mais tarde a reforma daquele teatro, tecida pela pena de António Enes, orago daquela capelinha, contra a supremacia dos dois Rosas, Brasão e Rosa Damasceno que, acompanhados de outros artistas de valor, passaram para o teatro de D. Amélia já então dirigido pelo visconde de S. Luís Braga. [...] Quem ali mexia os cordelinhos de toda a política de bastidores era já Augusto Rosa com a hábil diplomacia que depois ganhou maior fôlego e, embora de categoria diferente, se assemelhava quanto à urdidura dos seus planos à de Carlos Lobo de Ávila no Grande Teatro da Política Nacional (p. 155-156).

Todavia, era outra a realidade que o público presenciava. Quando subia o pano, sobre o palco sobressaía a pujança artística de cinco figuras: Eduardo Brasão, João Rosa, Augusto Rosa, Virgínia Dias (**Fig. 19**) e Rosa Damasceno. Para Schwalbach, Brasão (**Fig. 20**) era o grande actor, que tanto interpretava os papéis de *panache*, e aristocratas, como fazia os cómicos para descansar: tanto podia ser o *Kean* e o *Hamlet*, como o *Fura-vidas* e o *Bibliotecário*. João Rosa era o príncipe dos artistas, quando interpretava o Iago no *Mouro de Veneza*, ou o Carlos V no *Ernani*. Seu irmão Augusto, era o «inegável fazedor de artistas», que «saltava galhardamente do *D. César de Bazan* para o alfaiate do *Bibliotecário*» (**Fig.21**). Entre as actrizes, Virgínia, destacava-se como a mais sentimental, possuindo uma voz que modelava «em carícias, sorrisos e lágrimas – voz do luar trazida por meiga aragem que nos entrava no coração para nunca mais de lá sair» (*id.*), era a actriz dramática, nos papéis de sofredora. Rosa Damasceno possuía um talento subtil, uma voz cristalina, harmoniosa e cantante, e uma aparência graciosa, sobre a qual edificou a sua eterna ingénua até aos 55 anos. Sendo ambas grandes actrizes, Schwallbach distingue-as com uma única diferença: «Virgínia precisava de quem a ensaiasse, Rosa Damasceno, inteligentíssima e cheia de teatro da cabeça aos pés, ensaiava-se a si própria.» (p. 158)

Ora se Augusto Rosa era «o poder oculto da política cénica», Rosa Damasceno, graças ao seu temperamento, constituiu-se subtilmente como crivo das contratações femininas da companhia. Segundo Schwalbach, ela funcionava como a actriz francesa Rachel, na *Comédie*, utilizando os mesmos processos, e manias, ostilizando as actrizes que lhe pudessem fazer sombra, salvaguardando uma mocidade «em declínio». Qualquer actriz nova, bonita e inteligente sofria o «seu veto habilmente encapotado», e muitas vezes:

Ia mais longe: se alguma das escrituradas de segunda classe com mérito reconhecido tentava abrir as asas e quem a ensaiava se dispunha a puxá-la, logo ela subtilmente lhas cortava dum momento para o outro. Maria Pia de Almeida, apesar de muito apadrinhada, principalmente por Fernando Caldeira, o mais íntimo e considerado amigo da empresa, levou anos primeiro que conseguisse representar naquele palco (p. 156).

A sua personalidade vincada manifesta-se nas pequenas contrariedades, avoluma querelas, sobretudo, em se tratando de rivalidades de intérprete. Quando a jovem Lucinda do Carmo (**Fig. 22**) se estreou no Nacional, «muito nova, muito inteligente, já com o seu nome iluminado», Schwallbach distribuiu-lhe o papel de ingénua na peça *O Íntimo*, que começara os ensaios:

O que eu fui fazer! Rosa Damasceno que, monopolista das ingénuas apesar dos seus quarenta e dois anos, não queria deixá-las fugir da mão, deu por paus e por pedras. Não podendo dominar-se, não admitindo que aquela fedelha lhe viesse arrancar o penacho, mandou-me pedir que lhe fosse falar ao camarim. Fui. Com a sua arte requintada, com a sua coqueterie fascinadora, sentada num sofá em apropriada situação para a combinada luz duma lâmpada sobre a sua cabeça a embelezar disfarçando-lhe qualquer mínima denúncia de ter dobrado o Cabo das Tormentas dos quarenta, ao lado da sua colega Emília dos Anjos, fez tudo por me enredar numa teia de blandícias e duma dialéctica que só as mulheres sabem usar, para eu retirar o papel da ingénua à Lucinda do Carmo e lho distribuir a ela, passando o seu a ser desempenhado por Emília dos Anjos a quem, dizia com a mais consciente mentira, estava mesmo na caixa. Defendi-me e apresentei-lhe três razões de manter a distribuição tal qual a fizera: primeira, porque a ingénua, rapariga de quinze anos, cabia com justiça à Lucinda, cheia de valor e mocidade (aqui com certeza cravou as unhas na palma da mão para não me arranhar e cerrou os dentes para não me

morder); segunda, porque o papel destinado à Rosa o escrevera de propósito para ela e ninguém poderia interpretá-lo tão bem (e era verdade); terceira, porque depois de distribuir fosse a quem fosse um papel não lho iria tirar sem motivo algum. Apertou mais os argumentos, fez do branco preto e do preto branco, pediu, instou quase de lágrimas nos olhos, mas não cedi. Diante da minha intransigência, pôs-se de pé e fula, - estou ainda a ver a linda fera assanhada – perdendo a sua linha admirável, atirou-me à cara «Parece incrível! Um autor estreante a negar-se a dar-me um papel dum género tão meu que aos mais consagrados (aqui carregou nos consagrados) nunca lhes passaria pela cabeça confiá-lo a outra pessoa!». Não lhe respondi palavra, peguei-lhe na mão, beijei-lha e retirei-me. A mão tremia-lhe de raiva como a duma pantera ao arrancarem-lhe das garras uma presa. Mas estava encantadora a bonequinha de cabelos loiros frisados! (p. 158-159)

No Rossio, Rosa Damasceno (**Fig. 23**) pontificou, como Emília das Neves o não conseguiu, ainda que a personalidade de ambas se assemelhe: fúrias da natureza, coéforas da cena. Ambas amaram para além do seu estado, e ambas tiraram partido das suas relações de influência. Fizeram teatro político fora do palco, manejaram o ceptro do poder efémero, mas não foram as únicas rainhas da cena portuguesa, cujos temperamentos reflectiram a fusão dos planos pessoal e profissional, não se distinguindo bem quando terminava a mulher, e principiava a actriz (**Fig.24**).

Os bustos de mármore ou as Impressões finais no pequeno átrio do grande teatro

Vinte e muitos anos passados desde que no átrio do teatro esperei ser conduzido à sala de ensaios, sento-me neste sofá negro confortável que aqui puseram e faço um exercício de memória. Tudo mudado, à excepção dos bustos, que por cá continuam teimosos, trocando olhares entre si. José Carlos Santos mira de soslaio a Garrett, como se esperasse retribuição. Taborda, *vis-a-vis*, observa-o interrogativo, como se quisesse dele saber se o seu público está chegando. À esquerda deste, Garrett continua embevecido na que outrora foi a «bela Emília», cujo busto não favorece, antes pelo contrário, a matroniza em padrões supostamente trágicos para o seu escultor. Emília das Neves, por seu

lado, olha a porta de vidro que conduz à sala, onde tantas vezes colheu o ciúme dos colegas e a adoração do público.

Olhares, que nos esquecem, perdidos em outra dimensão. José Carlos dos Santos (1833-1886) representa o artista teatral multifacetado de Oitocentos: actor, ensaiador, dramaturgo e empresário. Estreou-se, no Teatro Normal, no ano da Regeneração, a 31 de Maio de 1851, na *Ghigy*. Contava dezoito anos, e a sua pequena estatura valeu-lhe a alcunha por que ficou conhecido, o «Santos Pitorra». Finda a temporada, em que apenas representou pequenos papéis, deixou o Nacional, para fazer o périplo dos teatros lisbonenses, onde trabalhou, aprendeu, e se associou na exploração teatral. Regressou a D. Maria dez anos depois, escriturado, para fazer sucesso, momento áureo na sua carreira, não só ao lado de Emília das Neves, mas também em outras representações. Era disciplinado, consciencioso, e conferia aos seus trabalhos grande rigor, quer como actor, quer como ensaiador, e, tal como Taborda, foi exímio nos monólogos e nas cenas cómicas. Eduardo Garrido deveu-lhe a celebridade do monólogo *A Bengala*.

Em 1866, Francisco Palha deixou o lugar de Comissário Régio do Teatro. Santos e mais alguns actores solidarizaram-se com a sua posição, e partiram para o Condes, enquanto o Trindade não estava concluído. Em 1868, de sociedade com Gonçalves Pinto Bastos e José Joaquim Pinto – empresa Santos & Pinto –, apresentou-se a concurso para a exploração do D. Maria II, mas foi preterido em favor da Sociedade do Teatro da Trindade. Só em 1870, consegue a adjudicação do teatro por duas épocas, estreando-se a empresa com o *Antony*, de Dumas, traduzido por Ramalho Ortigão. Graças a si, subiu à cena *O Gladiador de Ravena*, de Halm, que Latino Coelho traduziu expressamente para Emília das Neves, mas cujo fraco êxito de bilheteira, levou a diva a despedir-se. Gerou-se polémica jornalística, formaram-se partidos, e Santos foi acusado de imitador infeliz do actor Rossi. Diatribes vulgares num tempo de emoções à flor da pele, no palco e na vida. Também pela mão de Santos, entrou o actor António Pedro (**Fig.25**) para o elenco do Normal e Adelina Abranches

(**Fig.26**) se estreou, em 1872, aos seis anos de idade, na comédia espanhola *Os Meninos Grandes*, traduzida por Castilho e Melo.

A exploração de José Carlos Santos procurou afastar-se dos dramalhões românticos, para apresentar peças modernas. Mas a crítica considerava-as imorais, e as pateadas reboaram em muitas dessas noites. Procurou modernizar a técnica de ensaios, substituindo o velho modelo esteriotipado, do tempo dos entremezes ditos «de cordel», que o actor Carreira e o «Mata castelhanos» haviam ensinado, e que, desde Emílio Doux a José Romano, ninguém conseguira abolir completamente, por uma representação de natureza interior, mais de acordo com os novos modelos de elaboração psicológica. Foram seus discípulos, para além de António Pedro, Eduardo Brazão e a actriz Virgínia. Todavia, essa teimosia inovadora valeu-lhe que a exploração do teatro do Rossio, que manteve até 1876, fosse quase sempre difícil e precária. Ainda no ano seguinte, associado ao actor César Polla (empresa Santos & Polla), (**Fig. 27**) concorreu contra a empresa Biester, Brazão e C.^a. A proposta que apresenta ao Governo constitui um extenso documento em que historia sucintamente o panorama teatral de Lisboa; lamenta a falta de protecção da arte dramática, e acusa o teatro de estar invadido por estrangeiros. A imprensa é campo de lide entre os partidários das duas propostas, e muita tinta corre. Santos vê preterida a sua proposta. Instala-se a desilusão naquele pequeno homem doente e cego, cuja obra prolixa demonstra competência como autor, imitador e tradutor de comédias e dramas de actualidade, tantos estreados em D. Maria, e dados à estampa.

Contemporâneo do anterior e de Emília das Neves, Francisco Alves da Silva Taborda (1824-?) foi um actor de que sempre se falou para fazer parte dos elencos do Teatro Nacional, mas que, por razões diversas, poucas vezes o fez, preferindo o Teatro do Ginásio, onde se estreou, em 17 de Maio de 1846. Foi um actor popular, cuja interpretação da cena cómica *O Senhor José do Capote assistindo à representação do Torrador*, paródia burlesca de Paulo Midosi Júnior à ópera do *Trovador*, ficou de tal forma conhecida, que Taborda era solicitado a deslocar-se amiúde para a representar nos pequenos teatros de Lisboa e província. Sousa

Bastos descreve-o como um «artista sublime, que adivinhou a escola realista, quando ainda ninguém pensava nela». Taborda pisou pela primeira vez o palco do Nacional, na comédia-drama em 5 actos, de Ernesto Biester, *Homens Ricos*, estreada em 26 de Dezembro de 1863. Voltaria a pisá-lo, a 30 de Novembro de 1894, para representar o *Médico à Força*, de Molière, para a empresa Rosas & Brazão, e em 14 de Março de 1898, para apresentar, pela enésima vez, *O Senhor José do Capote*, em récita de benefício (**Fig.28**). Como não conseguissem a sua presença na companhia, em 29 de Abril de 1911, inauguraram o seu busto no vestíbulo. Pobre Taborda, vencido pelo poder institucional da estatuária de circunstância.

Sobre Garrett e Emília das Neves recorde-se o excerto de um elogio original de João Tavares de Macedo Júnior, recitado pelo próprio, no Teatro de Lamego, a 12 de Julho de 1863, com o título *À actriz Emília das Neves*:

Garrett e Emília! Nomes dois saudosos
de memória eternal
que peito português jamais desdiz;
vultos de majestade, eu vos saúdo!
Salvaste Portugal:
o drama foi Garrett, e tu a actriz.

No buliço da gente que espera a entrada para o espectáculo, entre o bilhete que se compra e o café bebido no bar, há conversas de circunstância no centro do vestíbulo, mas ninguém atenta nos bustos teatrais. São esculturas públicas de valor decorativo, exauridas de alma, sobre colunas rectangulares, que servem de encosto a alguém que desfolha um folheto do teatro enquanto aguarda a última chamada de entrada. Glórias passadas, não representam mais o que foram no seu tempo, ídolos de outros públicos, almocreves de sonhos, que a memória respeitosa inscreveu em compêndios e manuais, e, em alguns casos, revelou comezinha, na transmissão oral do afecto de quem com eles privou. A vida é efémera, os actores como ela também (**Fig. 29, 30, 31, 32**) – todos o sabemos – mas, no fundo, de tudo isto, o que resta? Lágrimas e suspiros? Por um lado, esperar como Castilho, que «a Lei,

protectora de todos os cidadãos, proteja por igual os cidadãos artistas» (Castilho 1907: 42), e, por outro, o Teatro e a importância que pode assumir nas nossas vidas, aqui e agora, no tempo que está, por ser, como disse António Pedro:

Entendimento entre o autor e o público por intermédio do actor, comunicação entre ambos de que ele é mais do que intérprete porque fica entre as palavras e o riso, entre as lágrimas e a palavra como uma imagem realizada ali a viver durante o espaço de tempo da representação [...] e depois, que quando nos lembra a personagem que é do autor e a vimos bem erguida num tablado pelo actor que a fez viver confundimos ambas na memória como uma unidade, mais a nossa emoção de espectadores.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Fialho de, «Teatro de D. Maria II. Entrevista com Fialho de Almeida», em *Actores e Autores (Impressões de Teatro)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993. Colecção: Obras Completas de Fialho de Almeida, XIX, pp. 5-15.

BASTOS, Sousa, *Carteira do Artista*. Lisboa: Antiga casa Bertrand – José Bastos, 1898.

-----*Dicionário de Teatro Português*. Edição fac-similada. Coimbra: Minerva, 1994 (1ª edição, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908)

CAMACHO, Brito, *A Linda Emília*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & Cª, [s.d.].

CASTILHO, António Feliciano de, «Emília das Neves e Sousa», *Telas literárias*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1907. Vol. III. Obras completas de A. F. de Castilho, XLIX, pp. 21 – 60.

D'HARCOURT, José Correa, «Folhetim do Nacional: Crítica dramática: *Adriane Lecouvreur*», *O Nacional* (Porto), nº 11, 15.01.1851: 1-3).

GARRETT, Almeida, Prefácio à edição impressa de *Frei Luiz de Sousa*, em *Teatro I*, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1984, pp. 7-9.

-----«Memória ao Conservatório Real», *Teatro I*, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1984, pp. 11-20.

-----«Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, *Teatro I*, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1984, pp. 305-314.

LEAL, José da Silva Mendes, *Os dois renegados*. Lisboa: Tipografia da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis, 1839.

-----«Theatros», *Revista Universal Lisbonense*, nº 44, 1846, p. 514.

[LEME, D. Luiz da Câmara] Um dos seus admiradores, *Emília das Neves. Documentos para a sua Biographia, por Um dos seus admiradores*. Lisboa: Livraria Universal, Silva Júnior, 1875.

LOPES, Norberto, «O primeiro espectáculo no Teatro de D. Maria II», revista *Ver para Crer: cada assunto vale um livro*. Lisboa: J. R. Santos, 12.04.1946, pp. 3-10.

MENDONÇA, H. Lopes de, «Folhetim: *Adelaide*», *A Revolução de Setembro*, nº 1595, 10.09.1846, p. 1-3; nº 1596, 11.09.1846, p. 1-3.

[NEVES, Emília das], *A Actriz Emília das Neves e Sousa ao Público: Resposta à correspondência do Senhor Comissário Régio do Teatro de D. Maria II*. Lisboa: Tipografia de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1859.

PEDRO, António, «Teatro: Quase elogio da Revista», em *Mundo Literário*, nº 5, 08.06.1946, p. 15.

SCHWALBACH, Eduardo, *À Lareira do Passado. Memórias*, Lisboa: [s.n.], 1944. 2º milhar. Edição do autor.

SEQUEIRA, Gustavo Matos, *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Publicação comemorativa do Centenário 1846-1946. 2 Volumes. Lisboa: [s.n.], 1955.

Periódicos:

Atalaia Nacional dos Theatros, nº 15, 16 de Agosto de 1838, pp. 57-58.

Chronica dos Theatros, nº 3, 1ª série, 7º ano, 23 de Março de 1867, p. 2-3.

Diário de Lisboa, nº 57, de 15 de Fevereiro de 1860, p. 147; nº 59, 17 de Fevereiro de 1860, p. 155.

O Nacional (Porto), nº 11, 15 de Janeiro de 1851, pp. 1-3.

O Porto e Carta (Porto), ano IX, nº 39, 17 de Fevereiro de 1860, p. [2]; nº 62, 16 de Março de 1860, p. [3].

A Restauração da Carta, nº 81, 15 de Abril de 1846, p. 320.

A Revolução de Setembro, nº 1595, 10 de Setembro de 1846, p. 1-3; nº 1596, 11 de Setembro de 1846, p. 1-3.